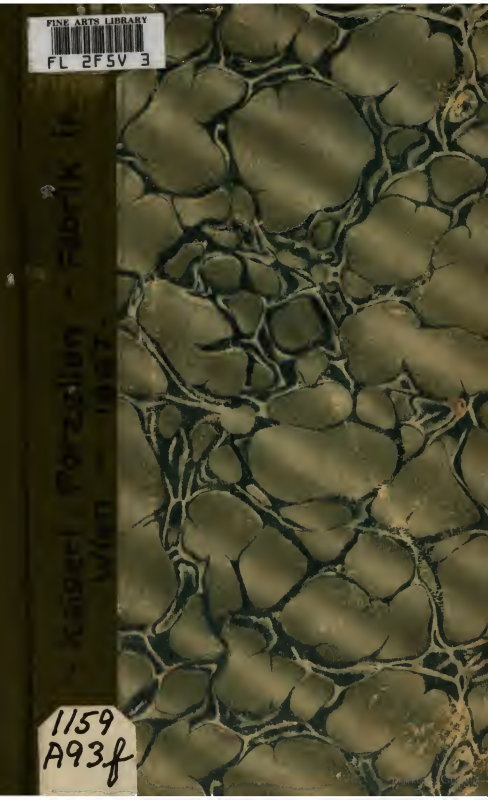
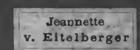

FINE ARTS LIBRARY
FL 2FSV 3
1159
A93f


HARVARDIANA · IN · NOV · ANG
ACADEMIA
CHRISTO
ECCLESIAE
ET
VE RI
TAS



Geschichte

der

kaiserl. Porzellan-Fabrik

in Wien.

Von Jakob Falke.

Vortrag

[illegible]

Wien, 1867.

[illegible]

Geschichte

der

kaiserl. Porzellan-Fabrik

in Wien.

Von Jakob Falke.

Vortrag,

gehalten im k. k. österreichischen Museum.

Wien, 1867.
Selbstverlag des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie.
Druckerei der k. Wiener Zeitung.

Wenn es überhaupt irgendwo des Ortes ist, der hinscheidenden Anstalt, welcher diese Worte gewidmet sind, zu gedenken, so ist es gewiß das österreichische Museum, welches mit ihr die gleichen Zwecke verfolgt und sogar gewissermaßen als ihr Erbe zu betrachten ist.

Bei dieser Gemeinsamkeit des Zieles ist es gewiß ein auffallender Umstand, daß gerade die Errichtung der einen Anstalt mit der Aufhebung der anderen zusammenfällt, und auffälliger noch, daß dieses letztere Ereigniß gerade in eine Zeit trifft, wo das kunstindustrielle Leben, aus langer Stagnation und Versunkenheit emporgerissen, wieder mit neuem Eifer, mit neuem Schaffensdrange erwacht und sich allenthalben ein wahrer Wettstreit auf diesem Gebiete erhebt.

In diesen Wettstreit mit neuen Thaten einzugreifen, zu den alten Lorbeeren sich neue Kränze zu erringen, das ist der k. Porzellanfabrik nicht mehr gleich ihren Rivalen von Meißen und Sèvres beschieden. Wir stehen vor ihrer Auflösung als einer vollendeten Thatsache, und es bleibt uns nur übrig, ja wir betrachten es als unsere Pflicht, ihr eine Todtenrede zu halten, die, wie bei den Lebensschicksalen eines bedeutenden

Menschen, von den Mühen der Jugend, von den Thaten und Erfolgen des Mannes, von den Schwächen des Greisenalters zu erzählen haben wird.

Die Mühen und Kämpfe, welche die Wiener Porzellanmanufactur in ihren ersten Jahren zu bestehen, die Hindernisse, welche sie zu besiegen hatte, werden uns leicht begreiflich, wenn wir uns die Umstände vergegenwärtigen, unter denen sie gegründet wurde.

Diese Gründung fand statt nur wenige Jahre nachdem überhaupt das Porzellan bei uns in Europa erfunden wurde. Es war demnach ein vollständig neuer Stoff, der in Frage kam, der keine Tradition, keine erfahrenen und ausgebildeten Arbeiter hatte, für den es auch keinen Kunststil gab, eine Sache, die von großer Bedeutung erscheint, wenn man bedenkt, daß alle Kunstentwicklung an ererbte Traditionen anknüpft und alle ihre Neuerungen nur in der Umwandlung dieser Traditionen bestehen. Das Porzellan als Kunststoff hatte nur die japanischen und chinesischen Fabricate zu Vorbildern; und so sehr sich auch der Geist des Rococo mit dem barocken und bizarren Chinesenthum verwandt fühlte, so war doch der chinesische Geschmack keine Grundlage, auf welcher sich in Europa dauernd weiter gehen ließ.

Dazu waren der neue Stoff und theilweise die neuen Gefäßformen, die er mit sich brachte, dem Publicum ungewohnt. So unläugbar die praktischen Vorzüge des Porzellans in Bezug auf Reinlichkeit,

Leichtigkeit, Nettigkeit, selbst Dauerhaftigkeit im Ertragen des Wechsels von Hitze und Kälte sind, so mußte es sich doch erst in den Gebrauch des Volkes einleben, um Absatz gewinnen zu können. Bis dahin waren die chinesischen und japanischen Porzellane nur in den Besitz der Reichsten gekommen und hatten nur gedient Schränke und Zimmer zu verzieren.

Das Schlimmste aber war, daß die Fabrication des neuen Stoffes ein Geheimniß war, welches sich im Besitz weniger Eingeweihten, die eben deßwegen Arcanisten hießen, befand und von ihnen mit ängstlicher Sorge gehütet wurde: und diese wenigen Eingeweihten wurden ebenso wieder von ihren Besitzern, um jeden Verrath zu verhindern, gewissermaßen unter Verschluß gehalten. Böttcher selbst, der Erfinder des Porzellans, der ehemalige Apothekerlehrling, wurde zwar vom Kurfürsten von Sachsen alsbald nach seiner Erfindung in den Freiherrnstand erhoben und ihm wurde die Leitung der neuen Meißner Fabrik übertragen, aber er wurde auch gleichzeitig eine ziemliche Reihe von Jahren hindurch als Staatsgefangener behandelt. Die wenigen Adepten, welche ihren Meistern das Geheimniß abgesehen hatten, waren daher von Fabriksunternehmern und insbesondere von deutschen Regenten, denen es zum Ehrgeiz geworden war, eine Porzellanfabrik wo möglich in ihrem Schlosse selbst zu besitzen, viel umworben und wurden durch geheime Agenten und glänzende Anerbietungen ein-

ander abgelockt. Der Verlust eines solchen Arcanisten bedeutete aber meistens den Untergang oder den Stillstand der Fabrik, denn er hatte wohl seine Arbeit der Regierung verkauft, nicht aber sein Geheimniß. Er lieferte um bedungenen Preis den fertigen Stoff und auch wohl die fertige Farbe, deren Bereitung er für sich machte. Seine Gehülfen wußten zumeist immer nur einen Theil des Geheimnisses. Verließ also ein solcher Arcanist, in eines anderen Herren Dienste gelockt, seine Fabrik, so mußte diese sich schleunigst nach einem neuen Arcanisten umsehen oder stillstehen und sich auf den endlosen Weg der Experimente einlassen, da wohl die Bestandtheile des Porzellans bekannt waren, nicht aber die Mischungsverhältnisse. An diesen Zuständen krankte z. B. die Münchner oder Nymphenburger Fabrik das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch, konnte nie die rechte Porzellanmasse erfinden und nie zu rechter Blüthe gelangen.

Unter solchen Umständen ist es kein Wunder, wenn auch die Wiener Fabrik in ihrer Kindheit und Jugend mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen und bittere Erfahrungen zu machen hatte.

Die Gründung der Meißner Porzellanfabrik fand im Jahre 1710 statt, nachdem Böttcher 1705 das rothe und 1709 auch das weiße Porzellan zu Stande gebracht hatte; schon acht Jahre nach der Meißner Fabrik wurde die Wiener als die zweite in Europa gegründet.

Der Sage nach soll auch hiezu ein solcher Arcanist die Veranlassung gegeben haben, der flüchtig von Meißen nach Wien kam und sich hier mit einem unternehmenden Holländer Claudius Innocenz du Paquier verband, welcher als Kriegsagent in kaiserlichen Diensten stand. Allein die Sache verhält sich etwas anders. Der genannte du Paquier, der in jedem Fall als der eigentliche Gründer zu betrachten ist, scheint durch eine kaiserliche Aufforderung zur Errichtung von Fabriken aller Art auf den Gedanken gekommen zu sein, eine Porzellanfabrik nach dem Muster der Meißner zu errichten. Da er einige chemische Kenntnisse besaß und die Bestandtheile des Porzellans aus den Schriften der jesuitischen Missionäre in China kennen gelernt hatte, so sah er sich zunächst danach um, ob er diese Materialien in entsprechender Qualität und in erreichbarer Nähe im Gebiete der Monarchie fände. Als er sich davon überzeugt hatte, begab er sich, ohne von seinem Plane etwas zu verrathen, nach Meißen und stahl sich dort, etwa wie es zu jener Zeit die Werbeofficiere machten, beim Billard und Kaffee durch absichtliche Spielverluste in das Vertrauen eines Werkmeisters der Meißner Fabrik des Namens Stenzel.*

* In den englischen und französischen Werken über Porzellan ist der Name irrthümlich Stöfzel oder Stöbsel geschrieben; unsere Schreibung beruht, wie überhaupt diese Arbeit, auf handschriftlichen, bis dahin in der k. Porzellanfabrik vorhandenen Quellen.

Mit dem Versprechen von tausend Thalern Gehalt, freier Wohnung und einer Equipage wußte er ihn auch wirklich nach Wien zu locken.

Als er dies erreicht, trat du Paquier, vorzugsweise wohl um sein Anlagecapital zu vergrößern, mit drei anderen Männern in Verbindung, dem Hoffriegs-agenten Peter Heinrich Zerder, dem Wiener Niederlagsverwandten Martin Peter und einem Kunstarbeiter Christoph Konrad Hunger. Die beiden letzten mochten auch bestimmt sein, der eine die geschäftliche, der andere die künstlerische Seite zu übernehmen, während du Paquier die eigentliche Leitung der Fabrik selbst in Händen behielt. Diese Männer nun nahmen ein ausschließliches kaiserliches Privilegium, welches ihnen auch Kaiser Karl VI. auf 25 Jahre verlieh und am 27. Mai 1718 zu Laxenburg unterzeichnete. Von diesem Datum an muß man die Gründung der Wiener Fabrik rechnen. Durch ihr Privilegium wurden die Inhaber, wie es wörtlich heißt, berechtigt, „die durch ungemeine heimliche Wissenschaft, Mühe, Sorge, Fleiß, Gefahr und Unkosten, ohne daß das Aerar im geringsten was dazu vorschießen durfte, erzeugte feingemalte, gezierte und auf allerhand Art fabricirte Porzellanmajolika und indianisches Geschirr, Gefäß und Gezeug, wie solche in Ost-Indien und andern fremden Ländern gemacht werden, allein zu erzeugen und sowohl im Großen als Kleinen in den gesammten Erblanden zu verkaufen“.

Die Fabrik begann also im Jahre 1718 als Privatfabrik mit allen Gefahren einer solchen, ohne die ausgiebige und nachhaltige Unterstützung des Staates oder eines pracht- und kunstliebenden Hofes, welche die Meißner Fabrik sofort zu den höchsten Aufgaben gelangen ließ und zu einer Kunstanstalt machte. Sie hatte demnach auch alle die Uebelstände durchzumachen und alle die Gefahren zu bestehen, die ich bereits geschildert habe.

Da ihre besseren Fabricate den chinesischen nicht gleichkamen und selbst hinter den Meißner sowohl an Feinheit des Stoffes wie an Schönheit und Vollendung der Decoration zurückstanden, so fanden sie nicht den Beifall des Reichen und blieben unverkauft. Es sah sich daher die Fabrik vielmehr auf die Fabrication des gröberen Geschirrs angewiesen, allein hier begegnete sie wieder dem passiven Widerstand der Menge, welche, an das bisherige rohe irdene oder zinnerne Geschirr gewöhnt, nicht schnell genug für den neuen Stoff gewonnen war, um durch den Absatz der Waare den Aufwand der Kosten zu decken. Unter diesen schwierigen Umständen trat auch jenes Unglück ein, daß der Arcanist, weil du Paquier ihm seine Versprechungen nicht halten konnte, schon am Ende des zweiten Jahres die Fabrik verließ und nach Meißen zurückkehrte. Und nicht bloß, daß er sein Geheimniß mit sich nahm, es gelang ihm vor seinem Weggange auch noch die Bosheit allen fertigen Porzellanstoff zu zerstören.

So sah sich du Paquier, ohne ausgebildete Arbeiter, ohne das so nothwendige Geheimniß, bereits am Schluß des zweiten Jahres genöthigt, seine Fabrik einstweilen zu sistiren. Er verlor aber den Muth nicht und bemühte sich vor allem erst, um von den Adepten unabhängig zu sein, durch unendliche Versuche die rechte Mischung und damit das echte Porzellan wieder zu gewinnen, was ihm denn auch gelang, obwohl er seinen Stoff nicht auf die Feinheit des Meißner bringen konnte. Nun galt es ferner Arbeiter und Künstler heranzubilden und die Fabrik zu erweitern und in den rechten Schwung zu setzen, damit sie im Stande sei, das angewendete Capital, die verlorenen Auslagen wieder hereinzubringen.

Die Gründung der Fabrik hatte zuerst in einem kleinen gräflich Kufstein'schen Hause am äußersten Ende der ehemaligen Dreinohrengasse, gegenüber dem Liechtenstein'schen Gartenpalais stattgefunden und hier hatte du Paquier nur mit zehn Leuten und einem einzigen Ofen gearbeitet. Aber schon im Jahre 1721 wurde sie weiter abwärts in das gräflich Breuner'sche Haus verlegt, welches noch heute einen Bestandtheil der Räumlichkeiten ausmacht. Dort schwang sich die Fabrik zu zwanzig Arbeitern empor und dem entsprechend wurden mehrere Oefen und Werkstätten dazu gebaut.

Aber noch immer wollte sich der erforderliche Absatz nicht einstellen und so hatten allmälig die Kosten

der ersten Anlage, die Zubauten, der Unterhalt der Arbeiter, die Materialien das Capital verzehrt und eine solche Schuldenlast auf die Fabrik gehäuft, daß du Paquier sich ihrer nicht mehr zu erwehren vermochte. So weit war es also nach 25jährigem Bestande im Anfang des Jahres 1744 gekommen, daß die Existenz der Fabrik abermals in Frage stand.

Unter diesen Umständen ergriff du Paquier das Mittel, welches damals auch anderswo versucht worden ist. Er bot die Fabrik, die sich nun allerdings in einigermaßen gutem und arbeitsfähigem Zustande befand, der Regierung zur Uebernahme an, um sie als Staatsanstalt, aber unter seiner eigenen, du Paquiers, Direction fortzuführen. Zwar war es damals 1744 eine böse Zeit für Oesterreich und die junge Monarchin Maria Theresia der Sorgen für ihre und des Landes Zukunft noch nicht überhoben, allein nichtsdestoweniger entschloß sie sich, eine Anstalt nicht fallen zu lassen, die vielen Unterthanen Beschäftigung und Wohlstand schaffen, dem Staate Ehre und vielleicht auch Gewinn bringen und zur Anregung und Belebung eines höheren kunstindustriellen Geistes mitwirken konnte. So befahl sie die staatliche Uebernahme der Fabrik durch die Ministerialhofbankodeputation. Diese schloß mit dem bisherigen Besitzer und Leiter einen Kaufcontract ab, wonach die Anstalt in das Eigenthum des Staates überging, letzterer aber die darauf ruhenden Schulden mit 45.549 fl. zahlte. Du

Paquier führte mit einem Gehalte von 1500 fl. unter der oberen Leitung des Präsidenten der Hofbankodeputation die Direction fort.

So hatte die Anstalt ihre erste 25jährige Periode, die Zeit der gefahrvollen Jugend, hinter sich und konnte einstweilen einer glänzenden, wenigstens sicheren Zukunft entgegensehen, in jedem Fall einer bedeutenderen und glanzvolleren als derjenigen, welche sie durchgemacht hatte. Denn, abgesehen von ihren äußeren Schicksalen, waren auch ihre Leistungen künstlerisch nicht vorragend gewesen. Wir haben gesagt, daß sie nach eigenem Zugeständniß sowohl in Bezug auf den Stoff wie auf die Decoration hinter dem Meißner und dem chinesischen Fabricat zurückstand und ihre Waaren deßhalb bei dem reicheren Publicum nicht beliebt waren, so daß sie sich vorzugsweise auf die Fabrication gemeiner Waare beschränken mußte. Auch im Stil der Decoration war die Wiener Fabrik in dieser ihrer ersten Periode keineswegs originell oder erfinderisch, sondern sie begnügte sich durchaus mit der Copirung oder Nachahmung fremder Muster. Als solche lagen nun zunächst die chinesisch-japanischen Muster vor, die einzigen eigentlich in demselben Materiale, andererseits das sog. Delfter blau-weiße Fayencegeschirr, das im Grunde auch nichts ist als chinesische Imitation und eben durch das neue Porzellan verdrängt werden sollte. Alsbald aber schlug die Meißner Fabrik einen neuen Weg ein, indem sie

sich in Formbildung wie in Decorirung aller Rococomotive, wie sie auf anderen Gebieten der Industrie in Kunstübung standen, bemächtigte und durch die Gunst des prachtliebenden sächsischen Hofes und die Unterstützung der in Sachsen lebenden Künstler auf diesem neuen Wege einen solchen Ruhm errang, daß sie dadurch bahnbrechend und maßgebend wurde. Die Wiener Fabrik folgte ihr darin, aber nicht selbstständig, sondern nur copirend oder imitirend.

Was uns von ihren Werken aus dieser Zeit noch erhalten ist und was wir als solches nachweisen können, bestätigt das Gesagte. Der Nachweis ist schwer, denn die Fabrik führte damals noch kein eigenes Zeichen. Manche Gegenstände aber sind inschriftlich mit Ort und Jahreszahl bezeichnet und nach ihrer Analogie weisen wir andere Gegenstände dieser Periode der Wiener Fabrik zu. Der Umstand, daß gerade in Wien noch heute in ziemlicher Zahl jene ähnlichen Porzellangegenstände vorkommen, welche mit einem W bezeichnet sind und älter zu sein scheinen als die der ersten Periode der Berliner Fabrik, die unter Wegele als Privatfabrik ebenfalls mit einem W zeichnete, dieser Umstand macht uns glauben, daß auch die Wiener Fabrik in ihrer ersten Periode mit einem W zeichnete. Zu den schönsten aus dieser Periode erhaltenen Stücken dürfte eine Suppenschale mit Teller im Kloster St. Florian gehören, welche einst der Abt desselben Johann Födermeier, gestor-

den 1732, machen ließ. Sie befindet sich gegenwärtig im österreichischen Museum, das noch mehrere andere größere und kleinere Stücke dieser Zeit besitzt.

Was die plastische Figurenbildung betrifft, so scheint sie erst seit der kaiserlichen Zeit mehr Berücksichtigung gefunden zu haben, denn alsbald nach Beginn derselben im Jahre 1747 wurde Joseph Niedermayr, ein Künstler, der sich bereits als Lehrer an der Akademie ausgezeichnet hatte, zum Modellmeister der Fabrik ernannt und ihm die ganze künstlerische Leitung übergeben.

Ueberhaupt erhielt die Fabrik in diesen Zeiten der kaiserlichen Periode, die mit dem Jahre 1744 begann, sofort einen höheren Aufschwung und eine Zeitlang hindurch eine stetig wachsende Erweiterung. Die Präsidenten der Bancodeputation, welche auch die obersten Leiter der Fabrik waren, insbesondere Graf Philipp Kinsky und nach ihm Graf Rudolf Chotek, nahmen sich derselben mit Eifer an und suchten sie zunächst auf einen Stand zu bringen, der des Staates würdig sei. Die Regierung hatte die Fabrik mit zwanzig Arbeitern übernommen, bis zum Jahr 1760 war die Zahl bereits auf das Doppelte gestiegen. Vorschüsse des Staats so wie nicht minder auch das Erträgniß eines bei der Uebernahme vorhandenen Waarenvorrathes, der auf 24.000 Gulden veranschlagt worden, gewährten die Mittel, das Areal, die Gebäude, die Werkstätten, die Brennöfen entsprechend zu vermehren.

Im Jahre 1751 erhielt die Fabrik das neben ihr liegende Haus der verwittweten Fürstin Emanuele von Liechtenstein, einer gebornen Prinzessin von Savoyen, welches diese hohe Dame sammt dem dazu gehörigen Garten der Fabrik für eine sehr unbedeutende Summe überließ, dafür aber zwei Stiftungsplätze an derselben errichtete, für welche zwei von dem Regierer des fürstlichen Hauses Liechtenstein dazu bestimmte Zöglinge gänzlich frei an der Fabrik unterrichtet und während der Lehrzeit versorgt wurden.

Andere Erwerbungen, Erweiterungen und Neubauten bestritt die Fabrik bereits aus ihren eigenen Ueberschüssen. So kaufte sie im Jahre 1764 das ihr zunächst gelegene Holgerische Haus zusammt dem Garten, in welchem zwölf neue Brennöfen errichtet wurden. Ein drittes Haus, genannt zum wilden Mann, wurde im Jahre 1771 in gleicher Weise gekauft und ebenfalls auf dem Grunde desselben zwölf neue Brennöfen, ferner Depositorien, Werkstätten und ein Laboratorium errichtet.

Man hatte hiedurch nun so viel Raum gewonnen, daß die gesammte Buntmalerei in einen einzigen Saal verlegt werden konnte, welcher die ganze Front des Fabriksgebäudes nach der heutigen Porzellangasse zu einnahm, während derjenige Flügel des Gebäudes, welcher sich längs des Alserbachs hinzog, zu den großen Verkaufsmagazinen bestimmt werden konnte. Diese Localitäten wurden nun mit namhaften Aus-

lagen neu hergestellt und eingerichtet, um die gute Kunstwaare auch in angemessener und der Anstalt würdiger Weise vor die Augen des kaufenden Publicums zu stellen.

Wir sehen hieraus schon, daß die Anstalt in den ersten Jahrzehnten ihrer staatlichen Existenz einen außerordentlichen Aufschwung genommen haben mußte. Wir haben bereits mitgetheilt, wie bis zum Jahre 1750 die Anzahl der Arbeiter auf vierzig gestiegen war, eilf Jahre später zählte sie schon 140 Köpfe. Bis zu derselben Zeit, nämlich bis zum Jahre 1761, wuchs der Absatz bis auf 50.000 fl., und es sah sich dadurch die Fabrik, welche bis dahin noch immer Staatszuschüsse erhalten hatte, endlich in der Lage, nicht bloß von dem eigenen Erträgniß zu existiren sondern auch zum ersten Mal 16.000 fl. an den Staat zurückzuzahlen und die ferneren Erweiterungen und Verbesserungen aus eigenen Mitteln zu bestreiten. Sie hatte somit, freilich erst nach etwas mehr als 40jähriger Existenz, ihre volle Selbstständigkeit sich errungen.

Im Laufe der sechsziger Jahre wuchs die Fabrik noch im vergrößerten Maßstabe. Zu Ende des Jahres 1770 belief sich die Einnahme auf etwa 120.000 fl. und die Zahl der Arbeiter betrug 200. Diese Zahl vermehrte sich in dem nächsten Jahrzehent um mehr als ein Drittheil, indem sie bis zum Jahre 1780 auf 320 Köpfe stieg.

Zu dieser enormen, aber, wie wir noch sehen werden, zu schnellen Vergrößerung trug allerdings wesentlich der Umstand bei, daß die Bewohner des Landes sich allmälig an den Gebrauch des Porzellans gewöhnten und daß somit die Nachfrage, welche die ausschließlich privilegirte Anstalt allein zu befriedigen hatte, sich außerordentlich vermehrte. Ebenso aber wirkte gewiß dazu mit die größere Feinheit des Materials, der Werth, den man auf die künstlerische Decoration, überhaupt auf Kunstarbeiten in Porzellan legte. Das Porzellan arbeitete sich damals als Lieblingsstoff in den Geschmack der gebildeten Welt ein, der von den Capricen des Rococo beherrscht wurde, und wußte sich auch in alle diese Capricen hineinzufinden, indem es sich eben so geschmeidig und fähig sowohl für plastische Verwendung erwies gleich dem Thon, als für malerischen Schmuck, ja beides mit einander zu verbinden verstand.

Die Zeit des Rococo liebte das Kleine und Geziert-elegante anstatt des Großen und Gewaltigen das Kecke anstatt des Kühnen. Dieser Geschmacksrichtung kam das Porzellan entgegen. Für große Plastik untauglich, zeigte es sich für die ganze Classe der Nippesfigürchen, für die Miniaturplastik nur um so gefälliger, weil es sich bis zur äußersten Zierlichkeit bearbeiten ließ. Dazu gab die Glasur ein elegantes Lustre, ja mit ihrer Transparenz, gleich der natürlichen Haut, einen gewissen Schein von Leben,

wie ihn wohl Marmor, nicht aber Gips und Thon besitzen. Freilich brachte auch die Glasur das Unangenehme des spiegelnden Glanzes, der aber in den Augen des Rococo nur ein erhöhter Reiz war. Das Rococo hat alle seine Miniaturplastik glasirt, während der spätere Wechsel des Geschmacks davon abging und das Biscuit, d. h. das unglasirte Porzellan, zu dem gleichen Zwecke einführte.

Die Glasur hat außerdem für die Plastik noch einen Nachtheil, indem sie nämlich im Feuer in ihrem flüssigen Zustande nur zu leicht die Vertiefungen der Modellirung ausfüllt und die Schärfen und Kanten abstumpft. Gerade durch diesen Uebelstand, durch ihre verschmolzene Stumpfheit, sind auch die modernen glasirten Porzellanfiguren dem kunstgebildeten Auge unerträglich, und selbst die heutigen Meißner Fabricate, die hinter ihren Vorgängern weit zurückstehen, sind davon nicht ausgenommen und sie haben namentlich darüber die kecke Lebendigkeit eingebüßt. Das Rococo sah aber darin kein Hinderniß, und man muß zugestehen, daß es diese Schwierigkeit in einem hohem Grade zu überwinden wußte. Die Glasur dieser Rococoplastik ist von solcher Feinheit, daß sie nicht abzurunden scheint, sondern nur Festigkeit und Leben giebt, und nicht bloß in den Körpertheilen, sondern auch in den Faltenbrüchen, in den Kanten der Blätter und Blumen ganz die schneidige Schärfe der virtuosen Künstlerhand und damit die

originale Frische bewahrt. Gewiß ein Zeichen von außerordentlicher technischer Geschicklichkeit, ebenso aber auch von dem Werth, den man auf diese Kunstarbeiten legte.

Nehmen wir nun dazu, daß diese Figuren und Gruppen in natürlicher Weise bemalt waren, wodurch ihnen die unangenehme Weiße des Porzellans genommen wurde, so finden wir es ganz begreiflich, daß sie eine Lieblingszierde der Wohnungen gewesen sind und noch heute von Kennern und Liebhabern gesucht werden, während wir doch ihre modernen Seitenstücke mit einiger Entrüstung von uns weisen.

Ganz in der Ordnung war es daher, daß die kaiserliche Fabrik auf diese Miniaturplastik einen großen Werth legte und in der Person Joseph Niedermayrs einen geschickten und bewährten Modelleur dafür anstellte. Und obwohl sie keineswegs originell darin vorging, sondern streng den Fußstapfen von Meißen folgte, welches von der in Dresden blühenden Kunst in Schwung gebracht wurde, so beweisen doch zahlreiche Leistungen, die uns noch aus jener Periode erhalten sind, daß die Wiener Arbeiten, wenn vielleicht auch an Erfindung und Feinheit des Stoffes, doch kaum an Geschicklichkeit der Hand hinter denen von Meißen und später von Sèvres zurückstanden. Sie theilen natürlich auch alle Fehler derselben; diese Porzellanplastik wollte in Miniaturausführung Alles machen, nicht bloß Büsten

und Einzelfiguren, sondern auch Gruppen und ganze Scenerien, ja was nur die Malerei in Historie, Genre und Landschaft leisten konnte, das getraute sich die Miniaturplastik zu. Dabei mußte sie denn freilich zum öftern, namentlich in der Darstellung von Bäumen und landschaftlichen Gründen, erbärmlich Schiffbruch leiden. Die Wiener Porzellanplastik zeigt dieselbe Uebertreibung der Grenzen, sie zeigt die Koketterie des Rococo, die falsche Grazie, aber auch die treffliche technische Ausführung, die scharfe, pikante Charakteristik, welche noch heute den Hauptreiz ausmacht.

Seit 1770 sollte auch die Porzellanmasse eine bessere werden, indem ihr der Hofrath v. Keßler mehr Durchsichtigkeit zu geben trachtete. Aber diese Verbesserung, welche allerdings den plastischen Arbeiten mehr Leben zu verleihen schien, erwies sich nicht gerade als eine glückliche, denn die größere Verglasung, auf welcher die Transparenz beruhte, machte die Masse um so empfindlicher im großen Feuer. Daher es denn auch geschah, daß gleich im ersten Jahre dieser neuen Masse im Starkbrand für 20.000 fl. Waare zersprang. Auch die größere Weiße, welche die Keßler'sche Masse hatte, war für das künstlerische Auge nur ein zweifelhafter Gewinn.

So wenig wie in der Plastik zeigte auch in der Malerei die Wiener Fabrik irgendeine Originalität. Eigentliche Porzellanbilder zu malen, bei welchen das

Porzellan die Stelle der Leinwand oder Holztafel vertrat, war noch nicht Mode. Man bemalte die plastischen Gebilde wie die Gefäße, versah aber auch diese so vorwiegend mit Blumen, Blättern, Früchten, Figürchen in Hochrelief, daß man diese zweite Periode der europäischen Porzellanfabrication, die etwa von 1740 bis 1780 oder 1790 zu rechnen wäre, als die plastische und die darauf folgende bis etwa 1820 als die malerische bezeichnen könnte.

Die Gegenstände der Malerei in dieser Periode sind natürlich die Gegenstände des Rococo, und wie auf der Leinwand so blühen auch auf dem Porzellan die Watteau, Lancret, Boucher oder ihre Weise, das Idyll, die Kinderallegorie, das Genre des Glückes und der Liebe. Den Heroismus der Kunst hielt man damals, und gewiß mit richtigem Gefühl, vom Porzellan noch fern. Auch das gemalte Ornament bot nichts eigenthümliches. Es sind die Schnörkel des Rococo, in welche sich immer stärker, dem Gange des Geschmackes folgend, die Blumistik eindrängt, in stark naturalistischer, doch mehr zierlich kleinlicher als derber und breiter Ausführung und mit verblaßten Farben, wie man sie damals liebte. Man liebte es auch die Blumen wie zufällig über die Flächen der Teller und Gefäße zu verstreuen, welche Zufälligkeit ihren Grund häufig nur darin hatte, daß man technische Schäden der Glasur durch Malerei verdecken wollte. Aehnliche Zufälligkeit ließ man auch bei den

aufgelegten erhabenen Blumen und Früchten walten, die man auch wohl als Griffe und Henkel verwendete.

Sehen wir von der Originalität der Erfindung ab, so leistete die Wiener Fabrik auch in dieser Beziehung, was zu leisten war, und ihr rasches Wachsen, zu dem allerdings auch die trüben Zeiten, welche der siebenjährige Krieg über die Meißner Fabrik brachte, beitrugen, bewies den allgemeinen Beifall. Dennoch schloß sie diese zweite oder plastische Periode, die Periode des Rococo, im Jahre 1783 unter den ungünstigsten Auspicien für ihre Zukunft ab.

Ehe wir diese Krisis besprechen, schalten wir aber noch die Bemerkung ein, daß die Fabrik, seitdem sie eine kaiserliche Anstalt geworden war, alle ihre Fabricate mit dem österreichischen Wappenschilde zeichnete, und zwar anfangs mit dem eingedrückten farblosen Stempel und sodann mit einem gemalten Schilde in blauen Linien unter der Glasur. Diese letztere Art der Marke behielt auch die Fabrik in der folgenden Periode, während sie in der jüngsten und letzten des 19. Jahrhunderts wieder den farblosen eingedrückten Schild angenommen hat. Seit 1784 oder dem Beginne der dritten, der Sorgenthal'schen Periode, hat sie auch jedes Stück mit der eingedrückten Jahreszahl bezeichnet.

Die erwähnte Krisis führt man insbesondere auf die folgende Ursache zurück. Im Jahre 1770 über-

nahm v. Keßler als Hofrath und Referent die oberste Leitung der Fabrik, deren Direction von 1744 bis bis 1758 Maierhofer v. Grünbühel und nach ihm Joseph Wolf von Rosenfeld geführt hatten.

Keßler, der vorher schon verschiedene industrielle Unternehmungen mit entschiedenem Unglück in das Leben zu rufen versucht hatte, scheint etwas von der allzu kühnen Natur eines Projectanten gehabt zu haben, wie wir denn schon über ihn bemerkten, daß er eine neue Porzellanmasse keineswegs zu materiellem Vortheil eingeführt hatte. Das rasche Wachsen der Fabrik seit dem siebenjährigen Kriege verleitete ihn 1770 zu einer anderen großartigen Veränderung, indem er auf einmal das Personal der Fabrik um ein volles Drittheil erhöhte, von diesem Schritt einen ganz besonderen Aufschwung hoffend. Aber gerade das Gegentheil trat ein. Da der Absatz durchaus nicht der außerordentlich gesteigerten Vermehrung der Waare entsprach, so mußte sich diese von Jahr zu Jahr auf dem Lager in gleichem Verhältnisse anhäufen. Dieser Uebelstand änderte sich auch nicht, als in den Provinzen durch Filialniederlagen in Prag, Brünn, Lemberg, Ofen, Brody neue Absatzquellen eröffnet werden sollten; man schuf nur neue Lagerstätten. Dazu kam im Jahre 1779 durch den Krieg eine Geschäftsstockung, welcher die Fabrik nicht durch Entlassung ihrer Arbeiter und Verminderung der Production begegnen konnte, weil sie als die einzige privilegirte

ihrer Art im Lande ihre Arbeiter, die sie sich selbst erzogen und zu jedem andern Lebensgewinn untauglich gemacht hatte, nicht dem Hungertode preisgeben durfte. Sie mußte also fortfahren zu arbeiten.

Aber gerade in jener Zeit war die große Anhäufung von Waare besonders gefährlich, ein Umstand, der den Leuten von damals nicht klar sein konnte, daher er sich auch nirgends erwähnt findet. Es war nämlich um das Jahr 1780 gerade die Zeit, als jener Umschwung des Geschmacks vom Rococo zur Antike sich entwickelte, der unter dem französischen Kaiserreich seinen Höhepunkt erreichte. Damals nun mußte binnen Jahr und Tag vollständig aus der Mode kommen und veralten, was noch nicht lange zuvor recht gut einige Jahre hätte liegen bleiben können. Traf dieser Uebelstand alles Porzellan, so doch besonders die feinere Luxuswaare, welche dem Geldwerthe nach die größere Bedeutung hatte.

Die Sachlage konnte der Regierung nicht lange verborgen bleiben. In der Fabrik war die kaufmännisch ganz verkehrte Rechnungsweise eingeführt, daß alle liegen bleibende Waare zu den Verkaufspreisen (statt zu den Erzeugungspreisen) dem Vermögensstande der Anstalt zugeschrieben wurde. Dadurch wuchs nun trotz des schlechten Absatzes der Vermögensstand immer rascher und erreichte die Höhe von mehr als 700.000 fl. während doch nur ein Reingewinn von 6000 fl. jährlich an die Regierung abgeliefert werden konnte.

Dieses Mißverhältniß war, nach dem Stande der landesüblichen Zinsen angesehen, ein so schreiendes, daß der Kaiser im Jahre 1782 eine Untersuchung über die Fabrik anordnete, welche dem damaligen Director der Wollenmanufactur in Linz, Baron Sorgenthal, übertragen wurde.

Letzterer erkannte die Uebelstände klar und richtig, doch schien ihm die Sachlage nicht so verzweifelt, daß der Anstalt durch energische Maßregeln nicht hätte vollständig aufgeholfen werden können, um so mehr, als sie ja immer noch einen Reinertrag abwarf, eine große Anzahl Familien ernährte, bedeutende Summen in das Land hereinzog und andere vor dem Hinausgehen bewahrte. Der Kaiser aber entschloß sich zu einem anderen Wege, zum Verkauf der Fabrik. Es waren damals schon neue national-ökonomische Grundsätze thätig, die auch heute zur Katastrophe geführt haben, wonach der Staat kein Fabricant sei, sondern die Industrie der Privatconcurrenz überlassen müsse. Dieser Grundsatz ist gewiß richtig; man übersah aber, daß man es nicht bloß mit einer Fabrik, sondern auch mit einer Kunstanstalt zu thun hatte.

Nachdem Keßler schon 1782 seiner Direction enthoben war, sollte die Fabrik nach vorausgegangener Bekanntmachung am 20. Juli 1784 mit allem Material und allen Waarenvorräthen in öffentlicher Versteigerung verkauft werden. Aber siehe da, obwohl der erste Ausrufspreis nur mit der Hälfte des angenom-

menen Vermögensstandes zu 358.000 Gulden festgesetzt war, erschien auch nicht einmal ein einziger Kauflustige.

Dieser Umstand rettete die Porzellanfabrik, die nun erst ihre schönste Periode erleben sollte. Der Kaiser gestattete ihre Forterxistenz auf Rechnung der Bancogefälle und übertrug die Direction mit ausgedehntester Vollmacht dem Baron Sorgenthal.

Die Freiheit des Thuns und Lassens in den Händen eines solchen Mannes war das Glück der Anstalt, die in den letzten Jahren mit der Anzahl ihrer Arbeiter wieder von 330 auf 280 Köpfe zurückgegangen war. Der neue Director reformirte in jeder Beziehung, schaffte Ordnung und Systemmäßigkeit in die Arbeiten, regelte die Arbeitszeit, wußte die fähigsten Köpfe und Talente herauszufinden und einen jeden an seinen Platz zu stellen und suchte auch durch Provisions- und Pensionscassen für die Zukunft der Seinen zu sorgen. Der angesammelte Waarenvorrath, der sich bei dem Umschwung des Geschmacks von Jahr zu Jahr mehr entwerthete, wurde in den Hauptstädten der Monarchie in öffentlicher Auction versteigert und so statt des todten Capitals bares Geld zu Verbesserungen und Erweiterungen gewonnen.

So wurde mit den alten Kunsterzeugnissen aufgeräumt, um mit der neuen Richtung gehen zu können, und die Anstrengungen, die in dieser Beziehung gemacht wurden, führten nicht bloß dahin, die Wiener

Fabrik, die sich bisher imitirend verhalten hatte, von den fremden Originalien frei zu machen, sondern sie gaben ihr eine solche Schöpferkraft, daß sie selber Nachahmer fand und in dieser Periode künstlerisch wie auch dem Umfange nach als die erste der großen Porzellanfabriken betrachtet werden darf. Sorgenthal erkannte diese Bedeutung der künstlerischen Seite vollkommen; daher sollte überhaupt gar kein unverziertes Stück aus der Fabrik hervorgehen, vielmehr nach Möglichkeit alles entweder mit Reichthum verziert oder auch die einfache Verzierung mit größtem Geschmack und Vollendung ausgeführt sein, während die Preise auf das niedrigste gestellt wurden.

Die ganze künstlerische Thätigkeit an der Anstalt wurde, um sie von fremder Hülfe auf die Dauer unabhängig zu machen, zu einer Art Kunstschule organisirt. Die ganze Malerei, die unter die Oberleitung des besonders um die Ornamentik hochverdienten Schindler kam, wurde in vier Kunstfächer oder Classen getheilt, eine für Historienmalerei und Landschaft, je eine für Blumenmalerei, Ornamentik und Blaumalerei, dazu kam noch eine Vergolderclasse. Jedes der Fächer erhielt seinen Obermaler, dem auch die Heranbildung der jüngeren Künstler oblag. Diese wurden aber auch zum Besuch der Akademie angehalten, während andererseits Professoren der Akademie in der Fabrik Unterricht ertheilten, Correcturen übernahmen und, wenigstens unter Sorgen-

thals Nachfolger, selbst den Preis der fertigen Arbeiten von höherem Kunstwerthe abzuschätzen hatten. Aus dieser Einrichtung ging der glückliche Umstand hervor, daß die Anstalt sich selbst eine Schaar von Künstlern erzog, welche, eigens für ihr Fach ausgebildet, die Erfordernisse, die Leistungsfähigkeit, die Schwächen und Tugenden ihres Materials genau kannten. Es bildete sich eine Schule von Künstlern, deren nachwirkende Bedeutung der Wechsel des Geschmackes und weniger einsichtsvolle Leitung leider schnell genug wieder ausgelöscht haben. Es bleiben aber aus dieser Periode unter den Figurenmalern Anton Schaller, Michael Weichselbaum, Claudius Herr, Georg Lamprecht, Karl Schwemminger, unter den Landschaftsmalern Johann Weichselbaum, Karl Scheidl, Jakob Petter, unter den Blumenmalern Leopold Parmann, Joseph Hinterberger, Franz Hirschler, als Ornamentisten und Goldmaler Schindler, Gärtner, Perl, Bittner, Kothgasser, Gebrüder Sturm, Friedl, Reichel immerhin würdig, um in einer Geschichte der Porzellanfabrik nicht vergessen zu werden.

Die Farbenbereitung, bekanntlich eine sehr wichtige Sache in der Porzellanfabrication, stand unter einem ausgezeichneten Chemiker, dem Arcanisten Joseph Leithner, dem später der Ornamentist Georg Perl beigegeben war.

Obwohl unter solchen Männern und bei solchen Einrichtungen die Plastik von der Malerei fast über-

flügelt wurde, war sie doch keineswegs vernachlässigt, vielmehr erhielt sie unter Sorgenthal in der Person Anton Grassi's einen Vorstand, welcher vielleicht als der bedeutendste Künstler überhaupt an der Anstalt betrachtet werden kann. Es war nur der Zeitgeschmack, wie das schon gesagt worden, der Malerei günstiger als der Plastik. Anton Grassi erhielt seine Bildung an der Wiener Akademie unter Messerschmidt, dessen realistische Richtung er freilich bald für die antike verließ. Die Empfehlung des kunstliebenden Fürsten Dietrichstein, wohl desselben, dem wir die schöne Sammlung Wiener Porzellans verdanken, brachte ihn früh mit der Porzellanfabrik in Verbindung. Diese ermöglichte auch seinen sehnlichsten Lebenswunsch einer italienischen Reise. 1792 ging er auf ihre Kosten nach Rom, wo ihm freilich der Aufenthalt durch die politischen Unruhen verkürzt wurde. Leider starb Grassi zu früh, schon 1809. An der Fabrik war er zuletzt nicht bloß Modellmeister für Figuren und der Erfinder der Gefäßformen, sondern er führte auch die Oberaufsicht über das ganze Kunstfach.

Wie Grassi, so schickte die Anstalt später auch Johann Schaller nach Rom und erhielt ihn dort Jahre lang. Sie sorgte aber nicht bloß in dieser Weise für die Bildung ihrer Modelleure, nicht bloß durch den Besuch der Akademie, sie sammelte auch für sich selbst ein großes Studienmaterial in vorzüg-

lichen Abgüssen der vorragendsten Antiken, welche ihre Künstler zum Zweck der Ausführung in Biscuit wieder in Verkleinerungen copirten, wie andererseits für die Malerei wieder vorzügliche Kupferstiche.

Solche Anstrengungen mußten wohl belohnt werden. Die Periode der Sorgenthal'schen Leitung, wozu wir auch, da Sorgenthal bereits 1805 starb, wenigstens die ersten 10 Jahre der Direction Niedermayrs rechnen müssen, also die Zeit von etwa 1785 bis 1815, muß entschieden als die Blüthezeit der Wiener Fabrik betrachtet werden. Sie war damals künstlerisch wie geschäftlich die erste unter allen europäischen und wurde auch als solche anerkannt und vielleicht sind ihre damaligen Leistungen auf dem Gebiete der Malerei überhaupt das Beste, was in europäischem Porzellan geschaffen worden.

Und dabei denken wir nicht einmal an jene glänzend ausgeführten Porzellangemälde, auf welche die Anstalt vielleicht einen zu großen Werth gelegt hat. Porzellangemälde werden wohl niemals als selbstständiger Kunstzweig mit der Oelmalerei rivalisiren, ihre Aufgabe kann nicht sein als Kunstwerke höchster Art um ihrer selbst willen zu existiren, sondern sie werden immer dem Zweck der Decoration zu dienen haben. Eben so wenig kann es die Aufgabe der Porzellanmalerei sein, Gegenstände des profanen Gebrauchs wie Teller und Schalen mit umrahmten Figurenbildern religiöser, historischer oder auch nur genrehafter Art zu verzie-

ren, und wir können daher nicht in Abrede stellen, daß von diesem Gesichtspunkt aus die Porzellanfabrik mit der Errichtung einer eigentlichen Schule für historische Porzellanmalerei zu weit gegangen ist. Aber sie huldigte damit dem Zeitgeschmack und mehr noch, sie gab damit ihren Kunstjüngern durch das höchste Ziel auch den höchsten Sporn, und sie mochte sich mit einigem Rechte sagen, daß die Anstrengung auf dem höheren Gebiete den Erfolg auf dem niederen nur fördern könne. Gesteht man sodann diesen Werken als Schau- und Luxusgeräth einige Berechtigung zu — und zu anderem Gebrauch sollten sie ja nicht dienen —, so kann man den verwendeten Kunstfleiß nicht als Verschwendung betrachten, denn in der That sind diese Gemälde mit einer Vollendung ausgeführt, die sie über den Zweck der bloßen Decoration hinausträgt und sie zu selbstständigen Kunstwerken erheben würde, wenn sie nicht von diesem Gebiete durch einen entscheidenden Schritt getrennt wären, dadurch, daß sie bloße Copien sind.

Weiter ging das Streben dieser Porzellanmaler und der Anstalt überhaupt nicht. Die Schöpfungen eines Raphael und Tizian, die Rubens und Gerard Dow, die Guido Reni und Caracci, die Rembrandt und Claude oder auch die Werke gleichzeitiger Maler sollten mit möglichster Vollendung auf das Porzellan übertragen werden. Wie dies geschehen, wie trefflich zugleich die Auswahl war, das hat uns die Dietrich-

stein'sche Sammlung gezeigt, das sehen wir auch an den im österreichischen Museum vorhandenen Beispielen.

Das zweite Kunstfach war die Blumenmalerei. In der vorausgegangenen Periode waren die Blumen, obwohl von meist naturalistischer Ausführung, doch nur ein bloß verzierendes Accessorium des Gebrauchsgegenstandes gewesen. Wie sich jetzt aber der figürliche Schmuck zum Gemälde erhob, ebenso die Blumenverzierung zum Blumengemälde im Stile eines van Huysum, einer Rachel Ruysch, während sich daneben ein stilisirtes Ornament ausbildete. Diese Erhebung der Blumenmalerei führte zwar wiederum über das eigentliche Ziel hinaus und war in ihrer Virtuosität die Ursache der späteren, noch heute lebenden, wilden, stil- und regellosen Blumenornamentik, aber sie erreichte für sich eine hohe Vollendung und wurde die Veranlassung einer ausgezeichneten Schule von Wiener Blumenmalern, die selbst Daffinger unter den Ihren zählte und die heute noch nicht ganz ausgestorben ist. Der erste Maler der Fabrik in diesem Genre war Joseph Nigg.

Neben dieser Blumenmalerei bildete sich, wie eben gesagt, im ornamentalen Kunstfach ein eigener Stil heraus, der die abgetretenen Pfade des Rococo und die angefangene naturalistische Blumenverzierung gänzlich verließ und in Uebereinstimmung mit der allgemeinen Umbildung des Geschmacks auf Grund-

lage der antiken oder vielmehr römisch-pompejanischen Ornamentik neue ornamentale Formen schuf. Diese antike Arabeske, wenn man so sagen darf, wurde aber von den Künstlern der Porzellanfabrik mit so viel Schönheitssinn behandelt, mit so viel selbsteigenen Elementen durchsetzt und zugleich so richtig den Eigenschaften des Porzellans und dem Bau der Gefäße angepaßt, daß wir diese Schöpfungen noch heute als mustergültig betrachten können, wie denn auch damals schon die „leichten Dessins“ der Wiener Fabrik, wie man sie nannte, von Kennern aller Orten als die ersten geschätzt und bewundert wurden. Der Schönheit der Composition entsprach die sorgfältigste, zierlichste Ausführung, wobei uns oft nicht minder die Liebe zur Sache wie die Geschicklichkeit der Hand in Verwunderung setzen. Mußten wir das alles anerkennen an den Werken, die im österreichischen Museum zahlreich zur Ausstellung gekommen sind, so lernten wir den Reichthum der Phantasie noch höher schätzen an der Sammlung von Originalzeichnungen, welche vor kurzem aus der Porzellanfabrik an das österreichische Museum übergegangen sind. Diese wahrhaft reizenden Schöpfungen zeigen, daß sich damals eine mit Schönheitssinn, Stilgefühl und Phantasie ausgestattete Schule gebildet hatte, die leider der schnelle Wandel des Geschmackes und die Vernachlässigung der Kunst an der Fabrik allzuschnell wieder hat zu Grunde gehen lassen.

Unterstützt wurde die Abtheilung der Malerei durch die ausgezeichneten Leistungen des Chemikers und Arcanisten Joseph Leithner, der durch seine Erfindungen die Kunsttechnik bereicherte. Eine derselben ist das sog. erhabene oder aufgetragene Gold, das, in zartestem Relief gehalten und oft wie aus dem Metall geschnitten, eine noch heute hochgeschätzte Specialität des Alt-Wiener Porzellans geblieben ist. Leithner erfand auch eine vielgebrauchte braunrothe Farbe, welche nachzumachen keiner Fabrik gelungen ist. Auch dem Gold wußte er verschiedene eigenthümliche Nuancen zu geben, deren Verbindung in der Ornamentation sich von feiner Wirkung zeigte. Das schwierige Kobaltblau, das über die ganzen Flächen der Teller hin in wundervoller Reinheit gelungen erscheint, liefert allein schon den Beweis für die Höhe seiner Technik.

Uebergehen wollen wir auch nicht das Fach der Blaumalerei, das einzige Genre, bei welchem die Farbe unter der Glasur angebracht ist und das gewöhnlich mit roherer Ausführung sich begnügen mußte. Unter der Leitung Perls und dann Hauzenbergers wurde aber auch hiebei auf bessere Muster und sorgfältigere Zeichnung gesehen.

So gab es kein Fach der Malerei, welches nicht unter Sorgenthal künstlerisch gehoben wurde. Gleiche Sorgfalt wurde der Plastik erwiesen, wenn sie auch den zweiten Rang einnahm. Dem Stile nach machte

sie natürlich den Umschwung der Kunst von der koketten, spielenden Grazie des Rococo zu der antikisirenden Weise Canova's mit, die erst durch das Sentimentale hindurchging. Aber sie veränderte sich noch in anderer Weise. Sie gab nicht bloß die naturalistische Farbenbemalung, sondern auch die Glasur auf und wählte als plastisches Material das unglasirte Porzellan, das Biscuit. Damit näherte sie sich allerdings mehr dem Marmor oder Alabaster, ohne jedoch beider lebendige Transparenz gewinnen zu können. Mit dem Stil des Rococo gab sie auch die Rococogegenstände auf, das Idyll und das Genre, und nachdem sie sich einige Zeit in elegisch-sentimentalen Gebilden gefallen hatte, ging sie vorzugsweise zu Nachbildungen oder Imitationen von Antiken über.

Die antikisirende Richtung gab auch Veranlassung zu einem ganz neuen Genre, das zuerst der berühmte englische Fabricant Wedgwood aufbrachte. Unterstützt durch den Bildhauer Flaxman, den Mitstrebenden Canova's, der ihm die Modelle lieferte, kam er auf den Gedanken griechische Glas- und Edelsteinreliefs nachzuahmen, was insbesondere mit weißen Figuren auf blauem Grunde geschah. Diesem Vorbild folgte die Wiener Fabrik und sie fand in ihrem Grassi einen Flaxmans würdigen Künstler, der ihr eben so graziös und reizend componirte, wie trefflichst ausgeführte Reliefs lieferte, die wir noch heute im österreichischen Museum bewundern können.

Grassi war es, der in der Wiener Fabrik vorzugsweise die antike Richtung einführte und vertrat, auch in demselben Stil die Formen der Gefäße umschuf. Zahlreiche Werke seiner Hand sind noch erhalten, theils in Modellen, theils in Biscuit, zahlreiche Vasen mit Reliefsiguren oder auch von anderer Hand mit Malereien geschmückt. Er lieferte auch Portraitbüsten in großer Zahl, von denen aber einige in Lebensgröße wegen der Schwierigkeit im großen Feuer erst die gegenwärtige Direction auszuführen gewagt hat.

Diesen großartigen künstlerischen Aufschwung begleitete — wahrlich ein lehrreiches Beispiel! — ein gleicher äußerer Erfolg, obwohl die Umstände ihm keineswegs günstig waren. Statt des, wie wir gesehen haben, massenhaft angehäuften Vorraths fertiger Waaren im Jahre 1783 änderte sich nun die Sachlage dahin, daß die Fabrik alsbald der Nachfrage nicht mehr entsprechen konnte und ein solches finanzielles Erträgniß erzielte, welches den Kaiser bewog, den Arbeitern außerordentliche Belohnungen zukommen zu lassen.

Sorgenthal hatte im Jahre 1784 die Fabrik mit 280 Arbeitern übernommen. Im Jahre 1799 waren bei der Malerei allein 130 Mitglieder thätig und im Ganzen beschäftigte sie 500 Personen. Dennoch konnte sie der gesteigerten Nachfrage nicht genügen. Da die Räumlichkeiten eine Erweiterung nicht zuließen, so entschloß sich Sorgenthal zur Anlage einer

Filialfabrik, die auch im Jahre 1800 zu Engelhardtszell in einem aufgehobenen Cistercienserkloster bei Passau errichtet wurde, eben in jener Gegend, von wo die Fabrik ihre Porzellanerde bezog. Das hatte den Vortheil, daß man zugleich am Transport der Erde, deren erste Reinigung die Filiale für die Wiener Fabrik mitübernahm, als auch an dem des Holzes, welches dort reichlich vorhanden war, ersparte.* Die Anzahl der Arbeiter zu Engelhardtszell, welche besonders das wohlfeile und geringere Geschirr fabricirten, stieg auf 60; in 7 Brennöfen wurde dort täglich je ein Starkbrand gemacht, während die Wiener Hauptfabrik bei ihren 500 Arbeitern 35 Brennöfen mit täglich 6 bis 7 Starkbränden zählte.

Dies war der glänzende Stand der Fabrik, als Sorgenthal nach einundzwanzigjähriger Direction im

* Im Jahre 1809 verbrauchte die Fabrik jährlich gegen 6000 Klafter Brennholz, davon 2 ½ Klafter auf einen Starkbrand gingen. Das Holz wurde zumeist die Donau herabgeflößt; die Ausgaben dafür betrugen 72.492 fl. — Die Erde wurde in den bei Passau liegenden Ortschaften auf den Gründen der Bauern ausgegraben und von diesen nach Wien und München verkauft. Den Einkauf besorgte Engelhardtszell, so lange es als Filiale existirte. Jährlich wurden 2000 Fässer à 3 Centner nach Wien geschickt; das Faß, dessen Hälfte freilich bei der Reinigung verloren ging, wurde den Bauern mit 3 bis 4 fl. bezahlt, wegen der Mauth aber, die der König von Baiern darauf legte, seitdem diese Gegenden durch den Krieg verloren gegangen waren, kam der Centner auf 10 fl. Papiergeld zu stehen (1809).

Jahre 1805 aus dem Leben schied. Schon zwei Jahre früher hatte er an Niedermayr, der um die Blüthe selbst nicht geringes Verdienst hatte, einen Directionsadjuncten erhalten. Dieser wurde sein Nachfolger und suchte die Fabrik in dem gleichen Geiste fortzuführen.

Aber es kamen schwere Zeiten über Oesterreich, von denen auch die Fabrik zu leiden hatte. Zwar das Jahr 1805 ging ohne merkliche Einwirkung vorüber, ja die Thätigkeit der Fabrik erfuhr in den Jahren 1806 und 1807 noch eine Steigerung. Aber das Jahr 1809 brachte eine große Stockung. 150 ihrer kräftigsten Arbeiter zogen mit in das Feld und die Fabrik schaffte ihre Ausrüstung und sorgte für ihre Familien. Und nicht einmal die übrigen konnte sie beschäftigen, da der Krieg die Zufuhr von Holz die Donau herab eine Zeitlang gänzlich verhinderte und die Zufuhr von Porzellanerde dauernd erschwert und vertheuert wurde, indem jene Passauer Gegend an Baiern kam. Endlich trat nach dem Frieden die Entwerthung des Geldes ein, die Stockung aller Gewerbsthätigkeit und gar das Verbot der Einfuhr des Kaffee's, ein Umstand, dessen Bedeutung für die Fabrik man daraus ersehen kann, daß nach Aufhebung dieses Verbots gleich in den ersten Wochen 35.000 Paar Kaffeeschalen verkauft wurden **.

** Den Zustand im Jahre 1809 schildern uns die folgenden Daten: Die Fabrik beschäftigte damals 5 Obermaler in den

Nichtsdestoweniger brachten die glücklichen Ereignisse des Jahres 1813 und der dauernde Friede erneuerten Aufschwung, und als die Fabrik im Jahre 1818 das Fest ihrer hundertjährigen Existenz beging, da konnte sie trotz der Schicksale, die sie betroffen

fünf Classen, 3 Landschaftsmaler, 44 Blumenmaler, 80 Vergolder und Ornamentisten, 17 Blaumaler, 24 Gravirer und Goldpolirer, 13 Steinschneider, 5 Farbenreiber, 4 Modellirer und Modelldreher, 23 Bossirer und Formarbeiter, 62 Geschirrdreher und Former, 40 Cassettedreher und Zubereiter, 38 Geschirrbrenner und Glasirer, 50 Erdenzubereiter und Handlanger, 18 Holzhauer und Führer, 6 Maurer und Handlanger, 12 Magazinsdiener und Hausleute, im Ganzen 455 Künstler und Arbeiter; dazu kam noch die Verwaltung mit zwanzig Personen, nämlich einem Director, 3 Fabriksvorstehern, einem Malereivorsteher und Chemisten, einem Cassier, einem Controlor, 4 Magazins- und Verschleißbeamten, 4 Rechnungsführern und 5 Schreibern. — Das Erzeugniß hatte im Jahre 1808 in 256.890 Stücken bestanden, davon die weiß mit blau bemalten in Geld 106.931 fl. ausmachten, die mit Farben verzierten 99.249 fl., die fein bemalten und vergoldeten aber 200.264 fl., im Ganzen also 406.444 fl. Dieser Umstand, daß die feinste Waare die Hälfte des Geldwerthes repräsentirte, zeigt uns, wie sehr man die Fabrik als Kunstanstalt auffassen muß. Die Filiale zu Engelhardtszell lieferte für 38.126 fl. Waare. Der gesammte Erlös des Jahres 1808 betrug mit dem Verkaufe aus dem Vorrath der Magazine 534.000 fl. Ein Teller der gemeinsten Sorte kostete 36 kr., die mit feinster Malerei stiegen bis auf 130 fl. Diese letztere Waare ging zumeist in das Ausland, namentlich in die Levante, überhaupt ein wichtiges Gebiet des Absatzes für die Fabrik.

hatten, trotz der concurrirenden Privatfabriken, die nunmehr um sie aufblühten, nicht bloß auf eine reiche, glänzende Vergangenheit zurückblicken, sondern auch mit Stolz sich des damaligen Bestandes rühmen, der wiederum die höchste Arbeiterzahl von 500 Personen aufwies.

Noch waren vollkommen die Einrichtungen erhalten, welche Sorgenthal geschaffen hatte, noch wirkten die meisten Künstler seiner Zeit und seiner Schule, die beiden Herr, Nigg, Reinhold, Schufried, Weichselbaum, Liep u. a. Mit Befriedigung konnte sie auf die glänzende Ausstellung ihrer Werke hinweisen, für welche damals der schon von Keßler dazu bestimmte und eingerichtete Flügel am Alserbach entlang in erneuerter und glänzenderer Gestalt zur Säcularfeier restaurirt und hergerichtet worden war.

Dennoch können wir heute bei Betrachtung jener Werke eben jener Zeit, des zweiten Zehents unseres Jahrhunderts, der Wahrnehmung uns nicht entziehen, daß die Fabrik künstlerisch ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte. Zwar schufen die Maler noch vorzügliche Gemälde, wie z. B. die Deciusvasen von Liep mit Bildern nach dem bekannten Cyklus von Rubens in der Liechtenstein-Galerie dieser Zeit angehören, aber auf dem ornamentalen Gebiete lassen der Schönheitssinn und die Freiheit und Schöpferkraft der Phantasie langsam, doch merklich nach. Man muß diesen Wendepunkt in das Jahr 1815 setzen, wenn

nicht schon ein paar Jahre früher. Die Werke selbst, wie namentlich die jetzt im Museum aufbewahrten Originalzeichnungen geben darüber vollkommenen Aufschluß. Noch hielt man in Gefäßformen und Ornamentik an der Antike fest, aber man copirte sie weit unfreier und kam darüber zu größerer Steifheit und Kälte in der Gestaltung, in der Zeichnung der Ornamente wie auch in den Farben; der frische Reiz der Originalität, der freie Schwung verloren sich. Folgte man gar, wie es nicht ausblieb, dem Wandel des allgemeinen Geschmacks, der von der Antike einerseits zu den Rococoschnörkeln zurückgriff, andererseits einem rohen Naturalismus sich hingab, so opferte die Fabrik ihre Tradition und ihre Schule und damit ihren künstlerischen Halt, die alten Kräfte wurden nutzlos und die jüngeren irre. So mußte die Kunst an der Anstalt einem schnellen Sinken anheimfallen, zumal als sie gar von Seite der Direction vernachlässigt wurde.

Zwar dieser Vorwurf der Vernachlässigung trifft Niedermayr nicht, der, in der Schule Sorgenthals aufgewachsen, die allseitige Blüthe der Fabrik im Auge behielt. Wenn schon unter ihm sich das Sinken der Kunst in abnehmender Phantasie, in mangelhafterer Technik, im Verlassen der alten Bahnen ausspricht, so war das nur ein allgemeiner Fehler der Zeit, den eben darum die Direction schwer bemerkte und dem sie nicht energisch genug entgegentrat. Nieder-

mayrs Nachfolger aber vernachlässigten die künstlerische Seite absichtlich zu Gunsten der chemischen und ökonomischen.

Niedermayrs nächster Nachfolger, der Regierungsrath Benjamin Scholz, welcher im Jahre 1827 die Direction übernahm, verfolgte noch dazu falsche ökonomische Principien; er kaufte billigere und natürlich schlechtere, unreinere Erde, wodurch er das Porzellan als Stoff verschlechterte und die Manipulation vergrößerte. Wenn die Direction von Scholz dennoch nicht ungünstige Resultate ergab, so ist es nur ein Abglanz der Niedermayr'schen Zeit. Scholz starb schon 1834 und es folgte ihm Baumgartner, der für den artistischen Theil vielleicht noch weniger Sinn hatte, dafür aber die Anstalt wissenschaftlich reorganisirte und technische Neuerungen, wie Dampfmaschinen, einführte. Baumgartners Grundsatz war, für den praktischen Gebrauch billig zu erzeugen. Dieser Standpunkt des reinen Geschäfts aber war nicht bloß der Tod der Kunst, er mußte auch über kurz oder lang den Tod der Fabrik herbeiführen, denn er entzog ihr mit der Kunst den einzig berechtigten Grund, auf dem sie als Staatsanstalt existiren konnte. Zog man ihr diesen Boden unter den Füßen hinweg, so mußte sie fallen, wie es denn heute geschehen ist.

Wir wollen den Verfall der Kunst an der Anstalt, das Aussterben der Schule, den Untergang der Traditionen, die Verschlechterung der Technik nicht weiter

verfolgen; wir wollen nicht schildern, wie an Stelle jener freien, auf antikem Grunde ruhenden Ornamentik die Rococoschnörkel und der Blumennaturalismus traten; wir wollen nicht schildern, wie man mit gothischen und maurischen Versuchen in die Irre ging, sich wieder auf die Nachbildung Pariser Muster beschränkte oder, wenn es hoch kam, dem Porzellan fremde Künstler, wie die Architekten, zu Hülfe rief. Wir wollen nur sagen, daß die Fabrik ihre ganze künstlerische Vergangenheit und Ueberlieferung aufgab, daß die eben erst verschwundene Sorgenthal'sche Zeit zur fernabliegenden classischen Periode wurde, daß selbst technische Specialitäten, wie z. B. das erhabene Gold, in Vergessenheit geriethen.

Als im Jahre 1844 Baron Leithner an Baumgartners Stelle trat, wurde in der eingeschlagenen Richtung nichts geändert. Der Hauptgesichtspunkt blieb, dem Staate nichts zu kosten. Dieses Ziel freilich wurde auch erreicht, mit einziger Ausnahme des Jahres 1848, dessen Ereignisse die commercielle Lage in dem Grade drückten, daß die Fabrik Vorschüsse nehmen mußte, um ihre Angestellten zu beschäftigen.

Es geschah zum ersten Male wieder unter der gegenwärtigen und letzten Direction Alexander Löwe's, welche mit dem Jahre 1856 begann, daß, im Einverständniß mit der neuen kunstindustriellen Zeitrichtung, die Porzellanfabrication wieder allseitig in das Auge gefaßt und somit auch auf die künstlerische

Seite der gebührende Nachdruck gelegt wurde. Diese aber auf die alte Höhe zu bringen, war eine Aufgabe, die nicht mit einem Schlage sich ausführen ließ und noch auf besondere Hindernisse stieß. Das ideale Streben durfte nur auf schwache Unterstützung rechnen; die alte Schule war ausgestorben, die besten Kräfte dahin, die Tradition vergessen, selbst die Technik theilweise verloren gegangen, und eine Kunstschule, welche den nächsten speciellen Bedürfnissen hätte entsprechen können, war nicht vorhanden.

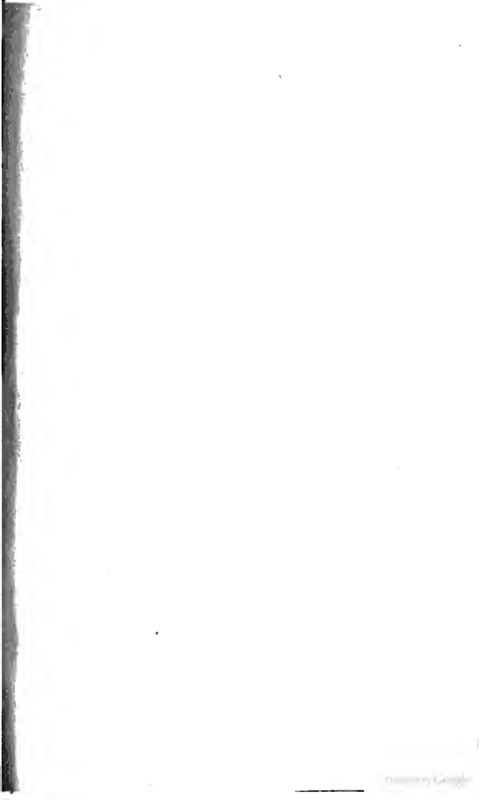
Dennoch geschah, was geschehen konnte. Durch Erwerbung der besten Materialien wurde mit Erfolg für Verfeinerung des Stoffes gesorgt, den alten Kräften wurden wieder künstlerische Aufgaben zu Theil, jüngere Kräfte suchte man an der Akademie sich heranzubilden, mit richtigem Verständniß wurde der Blick auf die classischen Werke der Sorgenthal-Niedermayrschen Periode zurückgelenkt, die Zeichnungen und Modelle jener Zeit gesammelt und geordnet und zu fernerer Unterstützung eine Bibliothek von artistischen Schriften und selbst ein ceramisches Museum angelegt, endlich die alte Technik wieder zu erwecken gesucht. Dem letzten Arcanisten der Anstalt Herrn Kosch gelang es auch, nicht bloß das aufgelegte Gold und die Specialitäten der Farben wieder zu finden, sondern auch eine neue Erfindung zur Anwendung zu bringen, welche wahrscheinlich die Fabrik überleben wird. Dies ist eine Art von lithographischem Farbenüber-

druck, welche gestattet, alle möglichen Zeichnungen und Farben und ebenso Gold- und Silberdecoration mit aller wünschenswerthen Genauigkeit und Feinheit auf Porzellan und Glas zu bringen und einzubrennen, ein Verfahren, dessen Vortheile bei der Massenfabrication feinerer Waare in die Augen springen.

Nichtsdestoweniger trat das Verhängniß ein. In Folge eines Reichsrathsbeschlusses wurde die Aufhebung der Fabrik ausgesprochen, welche nunmehr, nach nahezu anderthalbhundertjähriger Existenz der Anstalt, zur vollendeten Thatsache geworden ist. Die kaiserliche Wiener Porzellanmanufactur ist weggestrichen aus der Reihe der großen historisch-berühmten Porzellanfabriken, und Sèvres, Meißen und Berlin haben ihren österreichischen Rivalen verloren, sie ist verschwunden aus der Mitte ihrer jüngeren österreichischen Genossen, denen sie einst ein Vorbild war und die nun aus ihrer Geschichte eine Lehre entnehmen können. Die letzten künstlerischen Ueberreste, ihre Schulmittel aus alter Zeit, ihre gesammelten Zeichnungen, ein Theil ihrer Modelle und ihrer Bibliothek, ihre ceramischen Sammlungen sind an das österreichische Museum übergegangen, wo sie die Erinnerung an die alte hochberühmte und hochverdiente Anstalt lebendig erhalten und hoffentlich noch manche Früchte tragen werden.












1159 A93f
Geschichte der kaiserl. porzellan-f
Fine Arts Library
AYX4467
3 2044 034 014 340


1159 A93f
Geschichte der kaiserl. porzellan--f
Fine Arts Library
AYX4467
3 2044 034 014 340



DATE	ISSUED TO
JAN 23 '64	[handwritten signature]


1159 A93f
Geschichte der kaiserl. porzellan-f
Fine Arts Library
AYX4467
3 2044 034 014 340

